

MUSIKA ETA ETORKIZUNA

2018/2019 IKASTURTEKO

HASIERAKO IKASGAIA

HIZLARIA:

TERESA CATALÁN IRAK. DK.

KONPOSITOREA.

KATEDRADUNA KONPOSIZIO ETA INSTRUMENTAZIOAN
MADRILGO GOI MAILAKO ERREGE KONTSERBATORIOAN



MUSIKA ETA ETORKIZUNA
2018/2019 IKASTURTEKO
HASIERAKO IKASGAIA
HIZLARIA:
TERESA CATALÁN IRAK. DK.
KONPOSITOREA
KATEDRADUNA KONPOSIZIO ETA INSTRUMENTAZIOAN
MADRILGO GOI MAILAKO ERREGE KONTSERBATORIOAN



Iruñean, 2018ko irailaren 28an

upna

Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Argitaratzailea: Nafarroako Unibertsitate Publikoa
Koordinazioa: Komunikazio Zerbitzua
Fotokonposizioa: Pretexto
Inprimatzailea: Imprenta Zubillaga
Lege gordailua: NA 2166-2018
Banaketa: Argitalpen Atala
Nafarroako Unibertsitate Publikoa
Arrosadiko campusa
31006 Iruñea
Faxa: 948 169 300
Helbide elektronikoa: publicaciones@unavarra.es

*Cum bene quaesieris quid agam, magis utile nil est
artibus his, quae nil utilitatis habent*

Ovidio¹

[Ongi aztertuko bazenu zer egin dezakedan, erabilgarriagorik ezer ez da
arte hauek baino, zeinak erabilgarritasunik ez baitute ezein].

Zuen baimenarekin...

Nafarroako Foru Komunitateko lehendakari andrea,
errektore jaunak,
unibertsitateko komunitateko kideak,
adiskide maiteak,
jaun-andreak:

Nafarroako Unibertsitate Publikoko errektore prestuari eskertzen diot adeitsuki ni gonbidatu izana hasierako irakasgai hau ematera. Musikari izanik ohore berezia da oso niretzat hemen egotea, elkartze honek elkarrekin komunikatzeko modua ematen digulako, eta mesedegarri delako unibertsitate komunitateko kideengana hurbiltzeko, zeinekin espero baitugu etorkizunean –ez dadila epe luzean izan– estatutuen antolamendu bateratua edukitzea.

Badakigu axioma bat dela musikak komunikatzeko duen bertutea. Soinua erritu gisa, adierazpen gisa, komunikazio gisa eta baliabide gisa funtsezkoa izan da, eta da, gure kulturaren. Gaur, ordea, XXI. mendean bete-betean, eskemak aurretik finkatuak ez dauzkan musikari buruz aritu nahi dut, bere prozesuan eta izaeran berean elementu

1. Ovidio, *Metamorfosis*, I-V. Itzulpena eta oharra: Vicente Cristóbal López. Madril, Gredos, 1989.

berriak miatzen dituen horri buruz, eta, bere nortasun konplexuagatik, asimilatzean egoera ezezagunak proposatzen dituen horri buruz. Errealitate horrek, zeinaren ikuspen teknikoa zirrimarratzeko gauza baikara gu, badauzka zenbait bereizgarri bere bilakaeran eta problema jakin batzuk –erabakigarriak bere gerorako–, komunikatzeko duen gaitasunean, eta, izan ere, problema horiei buruz hausnartu nahi dut.

Eraikuntza bat da musika: denek dakigu existitzen dela, baina, gure lorpen kulturekin eta bakoitzaren *izatearekin* lotura estua duen arren, ez da erraza definitzen, eta nolabait definitzen hasiz gero, eztabaida sortuko dugu edo alferrik saiaturiko gara. Hala ere, onartuko dugu bide bat dela musika, jakintza iturria, zeinetik esperientzia estetiko eta sentsozialen mota batzuk garatzen baititugu, hauekin lotzen ditugunak: zentzumenen kontenplazioak sortzen duen gozamina, erreakzio afektiboak, ingurune jostagarriak edo mugimenduzko estimulak, adibidez. Gnosis ere bada, ezagutzeko modu bat², pentsatzeko molde berezi bat, esperientzia intelektual bat, munduari begiratzeko era berezi bat.

Esan dezakegu, halaber, gizarteak entzuten duen musika dela ingurunearekin uztartzen gaituen aglutinatzaileetako bat, eta azkenean norbanakoari eta gizartearen gorputzeko subjektuei erakusten digu zein den hautematen dugun mundua. Gaurkoan, ordea, funtzioa/hausnarketa pare horretatik bat aukeratzea, edo, bestela esanez, musika entretenimendu gisa entzutea edo jarrera intelektualtzat hartzea dira jendeak dituen aukerak, eta orain –inoiz baino gehiago, agian– eredu bat edo bestea hautatzen dugu.

Hemen aztertuko duguna da gure gizartean garbiki gutxiengoak hautatzen duen aukera: bere karga historikoaz jabetzen den musika, karga hori bereganatzen duelakoz, eta, hortik, jarraitutasuna proposatzen duen musika, bildu duen jakintzak etikoki horretara behartzen duelakoz. Natura konplexua duen esparruan kokatzen bada ere, zintzo egokitzen zaio eboluzio prozesu hori gaur arte bultzatu duen ibilbideari. Larrauri ekarriko dut hizpidera hau esaten duenean: «... harri koskor batek eta goiaingeru batek denbora dute diferentzia bakarra... itxaronaldi bat eboluzioan»³.

2. «... Jakiteko modu bat da musika. Musika ez da bakarrik gozamina, ez da bakarrik emozioak sortzea, ez du afektuekin zerikusi bakarra, jakina. [...] Musika jakiteko modu bat da, musikak pentsatu egiten baitu, bere burua asmatzen du...», in Eugenio Trías, *La música*, Aula de Cultura ABC, Fundación Vocento, 18-XI-2008.

3. Antón Larrauri (konpositorea), *14 compositores españoles de hoy*, Oviedo, Ethos Música, 1982, 260. or.

Adornoren tesiak berrikusiz gero –sormenak bere denborarekin konpromisoa hartu behar duela esaten duenaren haritik–, desadostasunak daude gizarte honetan, bere eredu kontsumistak interesak beste lehentasun batzuetara desbideratzen baititu, eta konpositoreek beren sorkarietan mundua jarrera oso kritikoetatik irudikatzen jarraitzen baitute, jarrera horiek bat etortzen badira edo ez badira ere. Ezin da saihestu horrek guztiak dakarren ondorioa: objektuaren ezezagunak gehiengoetatik distantzia handira jartzen dira, gehiengo horiek ez baitituzte aldi berean jartzen beren mugimenduak eta proposamen berriak, gero eta eskatzaileagoak, berengantzeko lana.

Egoera honek berrikusteko zeregina planteatzen du, lan beharrezkoa bezain premiatsua, baina zailtasun handiak sortzen dizkie aktibo inplikatuak: konpositoreari, interpreteari eta entzuleari. Garbi gelditzen da, beraz, musika sorkari purutzat hartzen ari garela hemen, hau da, ez dugula produktu gisa ulertzen sorkaria, identitate gisa baizik, eta, identitatea den aldetik, parte hartzen duen mundu teknikoan, ideologikoan, estetikoan edo bestelakoetan izaten diren aldaketan baitan egoten dela.

Konplexutasuna alde batera utziz, musika existitzeko diren hiru adiskide ezinbesteko zeregina berbera da gure kontzientzia kulturala janzten dugun une beretik, eta honela gauzatzen da: konpositorea bereizi egiten da ahalmena daukalakoz ezdeusa probokazio bihurtzeko, eta halatan hutsari mundu bat⁴, kontakizun koherente bat, ateratzen dio. Plano birtualari objektu jakin bat kentzea, hura ulertzea, bere izaeraz jabetzea, bere unibertsoa berriz interpretatuz bihurtzea eta hautemateko moduan jartzea da interpretearen ezinbesteko lana, eta, zirkulua itxiz gero, aurreko faseek aktibatu dizkioten inteligentzia eta sentsibiltate oro aurkitzeko puntuan jarri behar ditu entzuleak bere ahalmenak. Hori da entzuleak duen lan guztiz pertsonala eta batere ez erraza, baldin eta zintzoa, konprometitu eta kontzientea bada, eta lotura bat sortzen da, zeren, joko honek hartzaile bat eduki behar du halabeharrez, entzule interesdun, konprometitu eta kultu bat, beharturik egonen dena zailtasun –gero eta handiagoa– gainditzera, inplikazio aktiboa, ahalegina eta jakintza biltzen dituen puntu bat atxikitzeko, ez bakarrik errepikatzearen edo utilitarismoari begira onartzearen edota pasibotasunez entzutearen puntua.

4. Baliteke konpositoreak hutsaren bidez marraztea inguru bat, sortzea, egonkortzea, menderatzea, geldiaraztea, Oteizak kutxa metafisikoak husten dituen bezala hutsune hori mugatzeko...

Hortaz, parte bakoitzak funtzio espezifikorik gabe sortzen den musikaren existentzian daukan funtzioaren arabera⁵, hurbil dezagun lupa gertatu den prozesura, zeinaren bidez jarri baita musika aipatu gutxiengoen puntu horretan.

Gure kulturean, musikaren historian zehar, konbentzio batzuetara iritsi gara, eta «praktika komun» izenekoaren garaian finkatu ziren⁶. Haiei esker ezagutzen ditugu XIX. mendean zehar, batez ere, bermatu ziren mundu adierazkor eta estereotipo batzuk. Konbentzio horiek ez dira, ordea, sistema natural batetik sortuak⁷ (gogoan izan dezagun gure aiurria ere konbentzioa izan zela). Onartu egin dugu, eta zentzuz bete, patroi artifizial bat sistema tonal izenekoa eraikitzeko, izan ere, konbentzioz adostu den sistema kasik bakarra gehiengoen kontsumorako musika funtzionalean. Baztertu egiten dugu, beraz, harako ideia hura, zeinaren arabera bere legeak betetzen dituen musika baita iristekoa, soinuaren fisikaren eta bere harreman naturalen ildotik doalako. Ez da horrela, zeren, ahaleginik egin gabe hautematen eta barneratzen badugu ere, artifizioa baita, haatik, eta historian ibili ahala hura jalkitzen joan gara eta gure konbentzioei eranstean. Ez da, ordea, posible izan hori XX. mendearen asalduzko bilakabidean, besteak beste, gertakarien lastertasunagatik eta garai horren ezaugarri diren askotariko proposamenen konplexutasunagatik.

Hortaz, sistema tonala izeneko asmakizun hori onartua zen mundu osoan, baina, XX. mendearen hasieraz geroztik (*grosso modo*), haustura bat izan zen, eta entzumenari iristen gaitzak egiten zaizkion bideetatik ibiltzen hasi ginen. Baieztapen hori, hala ere, berrikusi egin behar da gutxienez, zeren, ugariak izan baziren ere garai hura –nahasia musikan ere bai– bereizi zuten ertz tekniko, filosofiko eta soziologikoak, berriz diot eboluzio prozesu bat izan zela soinu mundu berriari bide eman ziona. Ondorio hori sendotzeko, Kanten kritizismoa ekarriko dut hizpidera, defendatzen duenean jarduera enpiriko eta arrazionalaren emaitza dela jakintza⁸, eta gai-

5. Defendatzen dugu musika –musika oro– jakiteko modu bat izateaz bestalde, ezin agortuzko gozamen iturri ere badela gizakiarentzat, eta, hortaz, garapen intelektualerako baliabidea, mundu abstraktuari edo ezin ulertu ditugun errealitate batzuei aurre egiten laguntzen diguna, edota beste mundu konposatu eta konplexu batzuei, zeinetara ezin iritsiko baiken bere bitartekotasuna izan gabe. Badirudi, beraz, galtzea litzatekeela funtziora soilik mugatzea.

6. Alde-aldera 1700. urtean hasi, eta 1900. urtera arte doan aldia.

7. Zortziduna hamabi parte berdinetan (tonuerdi izenekoetan) konbentzioz banatzeari buruz ari gara, aukera emanez –eta hori du abantaila– soinu bakoitza bere enarmonikoarekin modulazio askatasun osoz ordezkatzeko, zortziduna ez beste bitarte guztiak *naturalki* afinatu gabe egon arren. Ikusi: Antonio Calvo-Manzano, *Acústica físico-musical*, Madril, Real Musical, 1991, 231. or. eta hurrengoak.

8. Errepara dezagun bi arrazoi horiek berrikuspen historikoa aipatzen dutela hemen halabeharrez.

nera Maturanaren teoriak onartzen ditut, ezagutzazko zirkulatasunari buruz hitz egiten duenean⁹.

Enuntziatu soil batekin hurbilduko gara hemen musikara: *denbora eta memoria da*, zer den laburbiltzen duelakoz, eta oinarritzko bi elementu direlakoz horiek, konpositoreak aurrez aurre edukitzen dituenak sormen ekintzarekin hasten denean. Abiapuntu hori menderatu behar du, bien izaerak aginduzkoak direla kontuan hartuz, bere lana baldintzatu behar baitute. Horiek horrela, denboraren eta memoriaren gobernuaren enigmak ekinen ibiltzen dira ezinbestez; bitarteko izaten dira objektu ulergarria, onargarria, logikoa eta auto-kidekoa erdiesteko, kontuan hartuz haien gainean irartzen dela soinu antolatua, baina, halaber, zarata, isiltasuna, testua, testuingurua, erritmoak, isilunea, sistemak, adierazpena, tentsioa eta bere aurkakoa dena, sinbolikoa dena, filosofikoa dena, aldiberekotasuna, forma... Nahitaezkoa da, beraz, kontrol hori, bere oinarria baita, bere edukitzailea, bere hasiera, eta ekinaren ekinenez ikasten da mendean edukitzen lan kontzientearen bidez, nahiz eta gure psikeak baduen halako bazter menderaezin bat, gure kontrolik gabe aritzen dena, eta –onen kasuan– jenialtasunez.

Denborari dagokionez¹⁰, historian zehar bere ikerketa irristatu egin da plano epistemologikotik plano psikologikora, zeina bere giltzarrietan saiatzen baita denbora hori ezagutzen. Badakigu oso zaila dela denboraren (denboren, egia esateko) problemari aurre egitea musikan; eta egoera azaltzeko gogoan eduki dezagun gaur ere oraindik ez dugula itzulpen zehatzik *kronos*, *aion* eta *kairos* hitzentzat, ekartzen dugunean eta azaltzen dugunean denboraren ideia Grezia klasikoan, sailkapen horrekin modu kualitatiboan hala ikusten baitzuten denbora.

Eztabaidarik gabeko teoria erdiestea ezinezkoa denez, esanen dut objektibo/subjektibo paretik ulertzen dugula guk denbora, horrek markatzen duela konpositoreak eskuen artean daukana: obrak hartzen duen denbora erreala (denbora kronologikoa, interpretearentzat ere ezinbestekoa, neurri eta gida den aldetik), eta obrak irudikatzen

9. «Sistema baten egoera lehengo interakzioek baldintzatzen dute, eta, multzoan, ingurunearekin izan dituen interakzio jarraituen historiak (egiturazko akoplamenduak), interakzio moldeak ezartzen baitituzte. Halatan sistema baten interakzioen historia ezinbestekoa da bere egoera ulertzeko». Humberto Maturana, *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento*, Santiago (Txile), Paidós arg., 2009, 48. or.

10. «Zentzu zabalenean musikak denbora baliatzen du. Nire denbora, zure denbora, bere denbora ere erabiltzen du. Higuigarriena litzateke iritsiko ez balitz gauza garrantzitsuenak ahal den modu trinkoenean adieraztera, denbora horren frakzio bakoitzean adieraztera». Arnold Schonberg, *El Estilo y la Idea*, Bartzelona, Taurus, 1963, 71. or.

duen denbora (denbora psikologikoa, sortzekoa eta ezagutze indibidualekoa); hots, musikak filosofiaren denbora existentziala eta fisikaren denbora objektiboa erabiltzen ditu. Denbora da konpositoreak atxikitzen duena eta bere kalkuluan erabiltzen duena, soinu espazioan txertatzen duena, edo, bestela esanez, soinuaren esku hartzearekin egiten da kontziente denbora, eta soinua eta gainerako parametroak (ordura arte material jabegabeak besterik ez) objektu arrazoitu, hautemangarri eta artez gauzatu bihurtzen dira. Azken buruan, Xenakisen hitzak gogora ekarriz: «Musika da, gainerako arteen aurretik, zubi bat sortu duena ente abstraktuaren eta ente hori hautemateko eta hezurmamitzeko moduaren artean»¹¹.

Ikusi dugu nola den musika denborazko egitura, eta antolamendu hori hautemateko estrategiek nola eduki behar dituzten konexioak osotasun ulergarri batera iristeko, baina soinuazko gorabeheren sekuentzia bat ez da aski berez denboraren gnosia erabakitzeko, ez behinik behin musikaren denborarena¹². Horrenbestez, memoria da, orduan, objektu horren osotasuna biltzen duena, eta memoriak duen nolakotasun eta funtzio horrengatik bihurtzen da tresna, ezinbesteko baliabide (aipatu dudan oinarritzko material), eta horrela egiten diogu aurre formari eta edozein kateatze moduri, gertakariak denboran txertatzearen emaitzatzat hartzen baititugu, denboran ezinbestekoa denez memoria erabiltzea. Memoriaren ekintza puntuak markatu egin dezake, eta, izan ere, baldintzatu egiten du ulergarritasuna, konpositoreak erabiltzen duen muga hori, eta guk lasatu edo tenkatu egin dezakegu. Eta hara non den problema: ez da oroimenik harremanik gabe, eta XX. mendetik hona izan dugun konplexutasun gero eta handiagoak desitxuratu egiten du hautemateko modua, zeren ez baitira hain begien bistakoak askotariko konexioak mundu abstraktu batean, estereotiporik gabe ere berea den munduan.

Mundu osoan onartua den denbora tonalaren kasuan, komunikaziorako baliabidea errepikapen determinatzaile eta itxi baten bidez gauzatzen da, eta aurretik sortua den egituran erabiltzen diren materialen hierarkizaziotik abiatuz (arauz errepikatzen den hierarkizaziotik). Musikan, ordea, problema harago doa, ez baita bakarrik diskurtso kuantitatiboa, eta taktika horiek alderdi kualitatiboa hartzen badute ere (horregatik bereizten ditugu obra batzuk eta besteak), eta beren egitura aldatzen badute ere, materialen errepikapena gordetzen dute beti, eta gure berehalako pertzeptzioan sar-

11. In: Florian Vlasi eta M^a Remedios Cruz Araujo, *Música o Matemáticas, Consorcio para la promoción de la música* argitaletxea, 64. or.

12. Denbora ikuskatzeko era horretan inskribatzen da lehena ezagutzeko gaitasuna, orainarekin zerikusia duen lehena eta orain hori gerorantz bultzatzen duena (eta gogora ekar dezagun San Agustinek esaten duena *Confessiones* bere liburuan, XI. 20).

tzeko gaitasun gehiagorekin gainera. Esan nahi baitut denbora musikalean sistema adimendun bat antolatzen dela –zeinak bizitzako diskurtso bat inplikatzeko baitu abstraktu den horretan–, gure pertzepzioa unibertso koherente batean kokatzeko. Inskripzio horrek ikuspegi estetiko bat ekartzen du berekin, eta den bezala ezin da atzeman arrazoiaren bidez soilik; hortaz, sortzaileak, batasun formalaren bila, konbinazio infinituetan proposatzen dituen ideia horiek estrategia adiskideak behar dute izan denborarekin eta memoriarekin, multzoa objektu musikal bihurtu arte.

Itxaropenak sendotzea eta haiek gutxika eta neurtuz barreiatzea izan da aritzeko era sortzaile/interprete/entzule hirukotearen akordioan, eta akordio hori mendeetan zehar egon da, zenbait baliabide melodiko eta harmonikori esker funtsean. Baina joan den gizaldian sartu, eta muga galtzen hasi zen, eta laster galdu zen. Orduan hasi zen aurrez espero izatekoaren galera eta itxaropenen haustura (egituren barne antolamendurako sistema berrituak garatzen joan diren lana). Halatan, jalkitzen denean gero eta sofistikatuagoa den materialaren eta kontzeptuaren konplexutasuna (gogoan izan estokastikaren erabilera, esaterako)¹³ eta premiazko bihurtzen denean denboraren konbultsioen adiskide eginen den adierazpena, orduan agertzen da argi eta garbi inkomunikazioa entzulearekin –baita ilustratuenarekin ere–, entzulea ez baita sentitzen proposamen horien adiskide¹⁴. Dударик gabe, neurri batean, gaitza izan da aldaketak gure egitea, kontuan hartzen badugu zeinen laster gertatu diren, eta ebolutzioaren sekuentzia ez ulertzearekin ere (norabide bakarrekoa ere ez baita izan) gauzak zaildu egin dira; baina konpositorea –musika teknikan aditua behar duenez izan ezinbestez– ezin da izan datu biltzaile hutsa, zeren, historiari buruz duen jakintzatik eta munduaz duen ikuspegitik abiatuz behar-beharrezkoa du jakitea sortzaile gisa daukan jarrerari zentzua ematen, hau da, ezin du begietatik galdu ikuspegi humanistikoa¹⁵.

Aginduak gainditzeko eta harreman labirintikoagoak barnean hartzen doan soinu-dun munduaren eta entzulearen arteko distantzia hori haustura da, baina komunikazioaren haustura bakarrik, zeren eta musikak –informazio kantitate gehiago hartzen hasi arren denbora unitate txikiagoan–¹⁶ pixkaka egin baitzuen arrakala,

13. Horri buruz bi obra esanguratsu nabarmenduko ditugu: *Metastaseis* (orkestra sinfonikorako) eta *Pithoprakta* (harizko orkestrarako), 1953 eta 1956. urteen artean idatziak.

14. Interesgarria da kontuan hartzea, halaber, ezen, saiaketa bada ere lengoia bat edo sistema bat bere egoera garbian, hain eraginkorra edo alferrekoa izan den dela –komunikatzeko gaitasunari dagokionez– halakoa den bezainbatean erabiltzailea (sortzailea edo ikuslea, bakoitza bere betekizunean).

15. Ulertzen dugu sormena konpromiso bat dela, interakzio bat kultura ingurunearekin, itun bat munduarekin, etorkizun emankor eta kontzienterako proposamen bat.

16. Mundu entropiko bat, linguistikaren ikuspegitik.

baina, hala ere, ez zuen galarazi entzulea kontakizunetik kanpo gelditzea¹⁷, eta bidea egin zuen bere buruaren nahira etortzen den mundua ekartzeko. Hala, entzule jendea bere onetik kanpo gelditu zen, eta konbentzitua arrakala sortu zitzaiola mundu berria hautemateko zeukan moduan, eta horregatik interesa galtzera iritsi zen identitate teknikoki konplexua eta estetikoki bihurgunetsua zuen errealtate harekin.

Teknika eta sistema berriek ez dute aurrera begiratu behar gogoan izan gabe memoria dutela bidelaguna, baina entzuleak ere ez du espero izan behar berak parte hartu gabe sortuko den produktu landua edukiko duela, zeinetik ezagutzen duenaren errepikapena besterik ez baitu aterako, bereganatu gabe mundu berriak ez duela segurtasunik ematen, arrisku proposamenen barnean dagoela, bai eta objektu berri baten galdera etengabeek proposatzen duten bilaketan ere, eta objektu hori da entzuleak landu eta ondorioztatu behar duena.

Izan ere, egiatan, iraultza etorri zen gutxika desegiten joan zenean memoriaren inplikazioa garai hartan, gertaerak deskonektatzen joan zirenean ulergarritasunaren mugetara iritsi arte. Ez zen, ordea, kaosa izan, hutsa baizik, zeren nahasmenduren bat izaten denean inposatzen den egonkortasunik gabeko garaia etorri zenean, hartua zebilen orduko aukera berritzaileak sinkronizatzen¹⁸ (eta horrek ere ez zituen gauzak errazago egiten, alde batera utzi ez arren bere hierarkia eta harreman berriak). Oso litekeena da, aldibereko hainbeste gertaerarekin eta soinu hierarkizaziorik ez zenez, ezin ulertzea begien bistako parekotasuna zuten materialak erabiltzen ari zirela, eta, ezin konta ahala erakusgarri dauden arren, mundu barrokoa (tonala) eta dodekafonikoa (antitonal) aipatuko ditut hemen¹⁹ adibidez. Hori guztia gorabehera, abangoardiak gaur ere badute kontrolaren erronka eta nagusitasuna denboraren gainean, diskurtsoaren gainean, digresioetan zehaztasunaren gainean eta objektu abstraktu eta ulergarriaren konkretutasunaren gainean, baina metahizkuntza batera iritsi gara, non

17. Cookek nabaritu zuen garai hartako sortzaileak [aurrenko abangoardiakoak] urrundu egin zirela soinu errearen nozioari begira, halako soinu metafora moduko bat erabiltzen zutelakoz. Ikusi: N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, 1990.

18. Lekuko ekar dezagun sortzaile bakar baten jarrera: «... Stockhausenek eredutzat hartzeko moduan eta berritasunez erabili ditu teknika Serialak, Musika elektronikoa, Musika berria perkusiorako, Musika berria pianorako, Soinuaren espazializazioa, Musika estatistikoa, Musika aleatorioa, Live electronic, Musika eta hizkuntzaren arteko sintesi berria, Antzerkirako musika, Musika erritual, Musika intuitiboa eta inprobisatua, Musika puntillista, Musika taldeetan...», in José Manuel López López, «Espacio sonoro. Revista de música actual», 2004ko apirila, ISSN 1887-2093.

19. *El concepto anti-tonal está desarrollado con agudeza y precisión*, in Carme Fernández Vidal, *Técnicas compositivas antitoniales. Estudio de tres tratados de contrapunto*, Valentzia, Piles, 2010.

berriz moldatu behar baitira hiru partaideak: konpositorea, interpretea eta entzulea, elkarrekin etorkizuna izan nahi badute.

Mugak gainditu ditugu soinuaren, zarataren, testuinguruaren, asmoaren, adierazpenaren eta abarren beste normalizazio egoera batera iristeko, denak ere gure entzuteko ekintzan sartzeko material baliodunak izan daitezkeelakoan. Alegia, aurreiritzirik gabeko proposamenak egiten dira gaur egun, tresnak (materialez, sistemez ari naiz) inposatzen ez direnez modu unibertsalean edo eskusiboki. Hala ere, uste dut abangoardia esperimentalaren postulatu batzuen muturreko esperientziak ikusi ondoren, konpositorearen askatasunak ez lukeela gainditu behar denbora musikalak, memoriak eta gure izaera fisikoaren ahalbideek dauzkaten legeen muga, eta, hori bai, ahalegina jarri garai berrietarako musika berriak egiteko²⁰. Nolanahi ere, entzuleak interesa baldin badu artearen eboluzioa ezagutzeko eta oraingo proposamen berriak aurkitzeko (gauza barneratua dagoeneko, esaterako, arte plastikoetan), nahia izanen du aukera ez galtzea bere garaia musikaren ikuspegi zoragarritik denbora errealean ezagutuz aberasteko, eta onetsi egin behar du (konpositoreak eta interpreteak egiten duten bezala) eskatuko dion ahalegina.

Azpiarratu egin nahi dut hemen, berriz ere, joan den mendeko lehen erditik aurrera izan ziren astinaldi haiek eragin zietela ordura arte ezagun ziren ordena guztiei, eta aldatu zituztela, baina Wagensbergekin dioen bezala, ... *egia indarduna hondoratzearena, galdera zaharra agortzearena, ez da umiliazioa, gozamina baizik, estimulua delakoz, desafio berria ikertzailearen buruarentzat*²¹.

Partedunak elkarrengandik urruntzearen problema ez da izaten ari soinu konplexutasunarena bakarrik; kaltegarri izan daiteke, halaber, beste gertaera hau: bilakaera hori hezkuntzatik bereiz gertatu dela eta soinu adierazpen berriei buruzko edozein interesetik kanpokoa izan dela, gizarteak ez baitu dagoeneko balioesten zenbateko garrantzia duen bere inplikazioak jardura intelektualean, behar den ariketa den aldetik, edo are ere aukeran dugun gozamen iturri gisa. Ahazten ari zaigu gozamen intelektuala...

Mugak aldatuko lirateke, baldin eta, *inventiotik* abiatuz (hots, ateralditik urrun eta kontzientziazatik hurbil), hiru partaideek jarraitzen badute bikaintasuna eta ederta-

20. «... Oso litekeena da abangoardia musikalen gabetasun handi horretatik sortu izana adimena (analisi) eta sentsibilitatea (estasia) bateratzeko gai den egitura –eraikuntza–». Hala diote Joan Cuscó eta Josep Soler autoreek hemen: *Tiempo y música*, Bartzelona, Boileau argitaletxea, 1999, 122. or.

21. Jorge Wagensberg, *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Bartzelona, Tusquets «Booket Ciencia», 2015, 31. or.

sunak (beti eskuraezina teorizaziorako, ezin adierazizkoa baita) helburutzat hartuz, eta komunikazioa beharrezko bitartekotzat, horrela, gozamina eta jakintza erdie-tsiz, modua izan dezagun bizirik ateratzeko garai hauek saiatuki inposatzen diguten bakartasunetik, edo gizakiak halabeharrez ezarria duen bakartasun zigorretik, zeina arintzeko arteak emanen baitigu aukera.

Jakintzaren zenbait arlotarako interes handienekoa da musika, filosofiaren parte baita (bere adar guztietan), eta musikaren, fisikaren, soziologiaren, psikologiaren, teknolo-giaren, historiaren... parte ere bai; ez da haietako ezein, baina barnean hartzen ditu. Ezinbestekoa da, geroz, unibertsitate egiturek eutsia izatea musikaren jakintza –hala egon zen eta sekula ez zuen toki hori utzi behar–, zeren ikerketa sistematikoa gara-tzeko modua eginen baitzen horrela, egitura horien funtzio hertsitik harago, funtsezko ikerketan adibidez egiten den bezala. Euskarri hori izan gabe, ikerketa esperimental eta aplikatuaren aukera izan gabe, musikak ez du beste xederik izanen, ez beste zentzurik ere, gizartean berehalako erabilgarritasuna edukitzearena baino. Halatan, ordea, osasuna galduko du gizarteak bere garapena arteari lotzen ez badio. Erronka gaurkoz espezialistak heztea da, bai, baina baita entzuleak ere, duintasunez erantzun ahal diezaiogun egun saihetsezina den galdera bati: non da musikaren etorkizuna?

Eskerrik asko.